IL BARETTI

MENSILE — Le edizioni del Baretti — Casella Postale 472 — TORINO

ABBONAMENTO per il 1926 L. 10 · Estero L. 15 · Sostenitore L. 100 · Un numero separato L. 1 - CONTO CORRENTE POSTALE

Anno III - N. 6 - Giugno 1926

Fondatore: PIERO GOBETTI

SOMMARIO: SILVESTRO GALLICO: Lettere di Silvestro a' suoi amici sui libri che legge — ORESTE: Charlie Chaplin e "la febbre dell'oro" — *: Lettera aperta a un "ami de l'Italie" — PIERO GOBETTI: La poesia di Gainsborough — MARIO GROMO: Propositi d'eccezione — ZAJTSEV: I lupi.

Lettere di Silvestro a' suoi amici sui libri che legge

I.

A Mario Fubini.

Anzitutto non so se mi potrai mai perdonare d'aver posto il tuo nome nell'indirizzo di questa, prima d'una serie di false lettere destinate, almeno nell'intenzione (del resto innocua) dello scrivente, ad un più vasto cerchio di pubblico e dissertanti intorno ad una materia, ahimè! così poco intima e confidenziale. Se devesi tentare di mettere innanzi delle giustificazioni per avere assunto un modo così antiquato insolito ed ambiguo di comunicazione letteraria con il mio prossimo, non so davvero come riuscirei a cavarmela. Ma proprio dovrò accingermi ad indagare se a ciò m'abbia indotto piuttosto un umor ritroso e salvatico o non forse un gusto decadente prezioso ed arcaico? Come se tutte le parole e le azioni che vengon fuori ogni giorno su questa nostra vecchissima terra volessero, o meritassero, una giustificazione: e massime gli articoli di giornale!

A te per altro, mio carissimo Mario, potrò confessare che, chiamando a raccolta voi tutti amici, e mettendo sotto la protezione de' vostri nomi (e del tuo prima che d'ogni altro) queste mie solitarie divagazioni, ho obbedito per così dire ad un segreto istinto, che mi spingeva a mantener viva intorno a queste pagine l'atmosfera d'intimità, donde scaturirono, conscia di interminabili conversazioni peripatetiche e di tanto lunghe ed inutili discussioni, che han popolato la nostra adolescenza già così lontana.

Ambiente raccolto o quasi famigliare, che ogni altra definizione, tranne questa che ho scelto di *lettere*, avrebbe irrimediabilmente distrutto.

Così ch'io credo che a te pure, còme a me, parrà soltanto di riprendere un vecchio dialogo interrotto, quand'io timidamente (come persona priva di lumi speciali in materia) verrò a riferirti un dubbio, che già altre volte ci ha preso, ed ora ritorna a turbarmi, incalzante ed ansioso di esprimersi: se cioè proprio le lettere italiane d'oggidì siano in quel fiore e rigoglio che da molte parti si va dicendo e vantando.

Dopo il periodo delle battaglie e delle polemiche, che ha preceduto e seguito per alcuni anni l'altra e più vera guerra, par che sia giunto il tempo della concordia: idillica ed arcadica pace diffusa per tutte le scuole ed i cenacoli letterari della penisola, come per un improvviso incanto. Se ieri soltanto gli scrittori di Roma chiamavan *borghesi* quelli di Milano, e i milanesi accusavano di freddezza i romani; se ancora non è del tutto spenta l'eco delle gran bòtte e de' fendenti che si menavan giù senza pietà ne' tornei dei *vociani* o nelle quintane de' neoclassici: oggi tuttavia pare che sian tutti disposti ad abbracciarsi scambievolmente, tutti uniti, tutti amici, tutti fratelli. Ora può darsi che l'Arcangelo Michele preparasse davvero gravi danni all'esercito Saraceno, quando introdusse, rompendole un manico di croce sulle spalle, la Discordia nel campo d'Agramante: ma è certo invece che fra' letterati le discussioni anche aspre, son segno quasi sempre di vita (anche per chi non voglia dare soverchia importanza alla variopinta vicenda delle teorie e de' progetti), mentre i periodi di generale concordia coincidon per lo più con una decadenza diffusa e mortale.

La pace, che permette a scrittori di diversissimo valore di trovarsi insieme senza disgusto sulle pagine di uno stesso giornale, e induce i critici a misurare le loro parole con le regole d'una generosa cortesia e della più ampia tolleranza, crea a poco a poco un'atmosfera d'acquiescenza rilassata e molle, dove tutto finisce di sembrar buono a coloro che han paura d'apparire incontentabili. Che un ambiente troppo pacifico sia esiziale alle buone lettere lo prova anche il bisogno, più volte di fatto mostrato da quei letterati stessi che s'abbandonano agli ozi snervanti che abbiamo descritto, di creare discussioni e liti artificiose, al posto di quelle vere e spontanee, onde romper la monotonia d'un mondo privo di difficoltà e di pericoli. Così oggi, mentre eravam commossi fino alle lacrime dalla nuova bontà e fraternità degli scrittori italiani, non son pur mancati squilli di false battaglie (tutti hanno ancora in mente certa affettuosa polemica sulla critica, della quale sarà bene riparlare un'altra volta): liti garbate, non dissimili da quelle che sui campi sportivi si chiamano *matches* amichevoli. Ma gli *sportmen* sanno bene come nulla sia più insipido, noioso ed insopportabile d'una gara amichevole. E così le polemiche, che Umberto Fracchia ci imbandisce di tanto in tanto sulle tolleranti e pacifiche pagine della sua *Fiera letteraria*.

Un'altra conseguenza dell'eccessiva concordia è che, spuntati i pungiglioni delle invidie e rinfoderate le spade de' critici, i più degli scrittori finiscon col rassegnarsi umanamente alla loro debolezza e con l'adattarsi a poco a poco ad un'attività sempre più convenzionale e commerciale, senza ritegno e senza pudore. Non par di sentire tutt'intorno a noi non so che aria di decadenza e di bassezza, che asseconda i gusti peggiori del pubblico, anzichè moderarli e correggerli, e saluta a gran voce d'applausi i libri più facili e vendibili, mentre lascia passare inosservati i migliori?

Vedi, per esempio, le accoglienze manierate e false onde fu accolto, ne' nostri ambienti letterari, l'ultimo libro di Giovanni Papini, nelle quali affetto od amicizia per l'uomo han finito di prender il posto del rispetto, che si deve comunque allo scrittore, anche a costo di dirgli verità dolorose e spiacenti. A proposito di queste accoglienze, altri già ha osservato ne' critici un ritegno, una titubanza non molto lontani dalla paura. Il che mi par tanto più grave, se si pensi che questo *Pane e vino* è venuto quasi naturalmente, e forse contro la speranza stessa dell'autore, a porsi tra quei libri che abbiam chiamato alla moda e commerciabili. Molte cose, e persino certa eleganza preziosa dell'edizione e della stampa su carta a mano con timbro a secco e motto del poeta, mi fan pensare che il libro debba aver trovato facilmente il suo posto nei salotti delle signore, accanto ad altri, compagni poco desiderabili e forse poco desiderati. E non voglio già dire che ciò sia gran male: ma certo, da siffatti ambienti, il lupo di Gubbio deve uscire alquanto ammansato ed intinto di buona educazione.

Forse per esser nati un po' troppo tardi, noi non abbiam conosciuto di fronte a Papini quelle reazioni di simpatia o d'antipatia, in ogni caso esagerate e violente, che altri han provato e descritto, i quali debbono averlo visto uscire sul carro del trionfo, tutte le bandiere spiegate al vento, tra squilli di trombe e grida festose. Cotesto gran clamore era già da tempo sopito quando noi, evitando cautamente la noia che indovinavamo persin ne' titoli delle *Stroncature*, delle *Buffonate*, del *Crepuscolo dei filosofi*, ecc., ci volgemmo a leggere, con la curiosità del dilettante, quegli altri libri dei quali alcuni valentuomini ci avevano detto gran bene.

Non dimentichiamo il gusto che abbiam provato leggendo certe pagine dell'*Uomo finito*: le passeggiate silenziose insieme con il babbo per strade deserte e fuori di mano incassate fra muri umidi e bigi; il triste, volontario, dolcemente stilizzato sogno d'amore d'un fanciullo che va con una bimba umile fragile, per strade illuminate dalla luna, tra il patetico cantare dei grilli; le linee d'una amicizia severa solitaria e sdegnosa. E potremmo citare anche altre cose dalle *Cento pagine di poesia* (I miei amici, Un giorno soltanto); e dei *Giorni di festa* ci tornano in mente i freschi e chiari ricordi di Bulciano: figure di contadini e donne dei campi, animali e cose disegnati con affettuosa precisione, cieli burrascosi e sereni, terre lavorate e riarse. Senonchè, se ripensiamo a coteste letture, ci pare di non aver potuto mai liberarci da un certo senso di freddezza che da quelle pagine scaturiva, come da un esercizio volontario e artificioso, non mai disciolto, come si dice, in poesia pura. E non so se oggi riusciremmo a leggere quei libri fino in fondo: temo che dell'*Uomo finito* ci turberebbe, ancor più della prolissità autobiografica, la prosa anfanante e spesso crescente a vuoto su sè stessa, per meri richiami verbali; e in tutti gli scritti poi non sapremmo tollerare l'intrusione continua e violenta della persona pratica e polemica dell'autore; il vezzo d'adoperare le figure e le cose descritte, non come fine a sè stesse, ma quasi mezzi all'artificiosa dimostrazione d'un concetto; la volgarità e superficialità quasi in ogni parte diffuse. Vero è che da molto tempo, prima che venissero ad insegnarcelo gli esegeti, abbiamo imparato a cercare in quei volumi solo i frammenti descrittivi e paesistici: ma d'altra parte la nostra esperienza pur breve ci ammonisce a diffidare di quegli autori, dei quali si lodino soltanto a dovizia e la perizia delle descrizioni: indice di non lontana e quasi sempre sicura noia. Ogni qualvolta, usciti appena dalla lettura d'un libro di Papini, mezzo assordati ancora ed abbagliati dalla foga luminosa e tuonante di quei fuochi d'artificio, ci siam provati a mettere insieme un abbozzo di giudizio critico, abbiam trovato nel nostro animo due impressioni parallele che potevano parere contraddittorie: il senso d'un lavoro composto a freddo, senza il sostegno d'una costante ispirazione, e d'altra parte il ricordo d'una facilità leggera e scorrevole, ma tutta esteriore, senz'ombra di riflessione e di studiosa fatica. Invero, se la costruzione di queste pagine d'arte lascia troppo spesso scorgere la fragile impalcatura di concetti che la sostiene senza disperdersi in essa animandola, d'altronde i momenti più felici e più cari al nostro gusto non van privi del sentimento d'una eccessiva semplicità, d'un troppo confidente abbandono, che s'appaga di modi e frasi convenzionali e si compiace del suo giuoco troppo abile e lieve. Anche noi crediamo che molte pagine di Papini, polemiche od autobiografiche, letterarie o teoriche, sian state scritte (come altri osservò) per una pura gioia di scrivere: senonchè vorremmo distinguere tra la vena abbondante ed abbandonata del letterato-giornalista e il gusto vero del canto, ch'è del poeta, il quale risolve in esso e travolge ogni oggetto offerto alla sua riflessione.

E se non ci fu dato mai di scorgere in Giovanni Papini la serietà e l'attenzione di un filosofo vero, nè la purezza e la misura d'un sincero poeta, molte volte invece da' suoi scritti — dai giochi delle parole e dal ruzzolare vano dei periodi, come dagli echi molteplici e troppo evidenti di musiche disparate d'ogni regione e d'ogni età — s'è presentata alla nostra mente la maschera, in Italia ben nota ahimè! del letterato. Voglio dire di quel tipo di letterato becero parolaio e linguaiolo, che il Doni e l'Aretino per esempio rappresentano: tipo che solo il mal gusto d'oggidì ha potuto esaltare sopra la vena sobria e signorile dei veri prosatori classici del nostro cinquecento, dal Caro al Castiglione, dal Firenzuola a Monsignor Della Casa. Come in quegli scrittori, anche nel Papini l'onda dell'ispirazione è breve e quasi sempre turbata da preoccupazioni estranee: si sfoga tutta in poche righe, talora in una parola sola ben trovata ed efficace, poi si raggela in un motto, in un frizzo in un commento.

Quando venne la conversione, non ci stupì. Piuttosto ci lasciaron perplessi i rumori ch'essa suscitò nei nostri ambienti letterari, e che a noi parvero soverchi ed inutili, per non dire ingenui e provinciali. A parer nostro non c'era nulla da dire, se non forse riconoscere ancora una volta, come qualcuno ha detto, che alla religione cattolica han sempre recato danno coloro che vi aderiscono per ragioni meramente mistiche e sentimentali. Quanto al valore letterario della Storia di Cristo, ci fu tra noi (te ne ricordi, Mario?) chi la giudicò una perfettissima collezione di *temi svolti*, messi insieme con una sapienza decorativa astuta e superficiale e frigidissima. Nè questo ci parve solo uno scherzoso e facile paradosso. La convinzione religiosa non ha costretto Papini, come altri poteva sperare, a ripiegarsi su sè stesso, non gli ha dato il bisogno d'una più profonda e difficile interiorità, non ha mutato i suoi istinti centrifughi e vagabondi. Anche il silenzio recente abbastanza lungo dovremmo giudicarlo frutto d'una stanca aridità piuttosto che non di penosa riflessione.

Ora egli ci dà un nuovo libro di poesie in rima, che è il secondo del genere nel complesso delle sue opere. Così mi ha messo in animo la voglia d'andare a cercare l'altro che non avevo letto mai. E contro ogni possibile previsione, ho trovato che nel confronto il più vecchio de' due fratelli ci faceva miglior figura. E' vero che, a leggerle oggi, le strofe barcollanti dell'Opera prima, con le loro preoccupazioni di solidità conquistata, han qualcosa d'antiquato e d'infantile; e anche ci fa un po' ridere l'autore, quando, nelle sue ragioni in prosa, vien fuori proclamandosi quasi precursore e rinnovatore (al solito!) del classicismo poetico. Così pure leggendo come Papini creda «d'aver fatto poesia che non somiglia troppo a quella che c'era», ci domandiamo meravigliati che cos'erano allora certe risonanze di motivi svariati e discordanti che qua e là avevamo avvertito.

Forsechè, arrivati a leggere la quindicesima poesia, non avevamo creduto d'intravvedere la ombra del vecchio Pascoli, un po' stinta e stemperata attraverso gli esercizi lirici del buon Marino Moretti? Altra prova della materia fragile e un po' trita che si nasconde sotto le apparenze esteriori di queste false ricerche cerebrali.

Tuttavia nell'*Opera prima*, Papini aveva saputo mostrarci una certa virtù non sempre spregevole, e sopratutto aveva saputo limitare il suo vagabondaggio entro i confini d'un contenuto tutto personale ed astratto. In *Pane e vino* egli ha rinunciato ad ogni infingimento e ad ogni difesa, e ha voluto prender di petto direttamente e coraggiosamente una più ampia varia e ricca materia umana. C'è un gruppo di poesie di tono per così dire maggiore e più solenne, che nessuno ha potuto lodare, e sulle quali mi parrebbe inutile fermarsi a ragionare e discutere. In esse come nel Soliloquio introduttivo, rivive il polemista ed il retore, che tutti conoscono anche troppo: non mutato nel fondo, sebbene stia oggi ad esaltare e difender idee e cose che ieri soltanto insultava. Però a parer mio, non basta distinguere (come han fatto su per giù tutti i critici che han voluto occuparsene) la parte fantastica personale e sentita di questo libro da quella puramente polemica e retorica. Occorre vedere fino a che punto, nelle poesie che rimangono, la sincerità umana si trasformi in sincerità lirica. Ecco intanto un primo gruppo di componimenti autobiografici, nei quali compaiono, sebbene vagamente idealizzate, la sposa, Viola e Gioconda. Tutti citano, di queste poesie, strofe staccate, nelle quali un'agile e leggiadra grazia certamente risplende, senza impedirci tuttavia di sentire sotto sotto un modo di procedere troppo lesto e facile perchè ci possa persuadere appieno. Se andiamo ad osservare le cose più da vicino, la prima impressione si consolida. Dappertutto intanto ci si affacciano echi e ricordi d'altri poeti, in specie pascoliani.

E poi l'ordito tenue di ciascuna costruzione si sfascia senza resistenza fra le nostre mani. Sarebbe inutile mostrare ad uno ad uno i vizi musicali e poetici di poesie come *La sposa*: le parole riprese da un verso all'altro senza necessità, lo scorrer dei versi troppo liquido e cantabile, e persino certi modi lirici tra il femmineo ed il puerile:

> nella mia casa di pietra celeste
> aperta al cielo color paradiso...

E confronta, in *Gioconda*:

> tutta di luce color primavera...

Anche i frammenti, che si posson scegliere, nascon per così dire sul vuoto, e mancan di consistenza. L'abbandono dei modi ingegnosi e volontari dell'Opera prima, il desiderio di semplificazione si rivela dannosissimo al poeta.

In un altro gruppo di poesie lodate, quelle che prendono il loro motivo da descrizioni di paesi, stagioni, ore del tempo, spiace il vezzo antico del Papini di istituire rapporti falsi ed artificiosi tra le cose descritte e le vicende de' suoi personali affetti. Come ognuno può vedere da sè, osservando le poesie *Primo settembre* e anche *Luglio*, nella quale un'efficace sestina descrittiva si perde nella doppia falsità dell'ispirazione artificiosa e della manierata costruzione metrica.

Meglio persuadono per la loro sincerità, e quasi piacciono per un senso di più consapevole e meditata tristezza che vi trapela, altre poesie che formano un terzo gruppo a sè: *Solo*, *Felicità irrimediabile*, *Offerta*, *I Prigioni*. Se pure anche in esse starem paghi a trovare nient'altro che un'onda d'eloquenza più calda e sincera, e forse un presagio di redenzione, non la conquista d'un tono lirico perfettamente sereno e compatto. In tutto il libro d'altronde credo sarebbe impossibile scoprire anche un solo gruppo di versi, nei quali riluca, espresso in perfetta purità, un sentimento od una immagine. L'impressione definitiva è, nel lettore, di desolato sconforto, che quasi non consente ulteriori speranze. Ad ogni ritorno, ritroviamo il vecchio Papini, immutato.

A quelli che vanno in giro predicando a vanvera il ritorno alle tradizioni la lettura di *Pane e vino* potrà giovare, e persuaderli forse che le schiavitù metriche ritmiche e sintattiche, se per sè stesse non recano danno alcuno ad una sincera ispirazione, non bastan però da sole a costituirla. Non c'è che un criterio di distinzione, quello che il Maestro illustre ci ha insegnato: poesia e non poesia. Nella difficoltà tuttavia della scelta farraginosa taluni minori indizi possono, non dico metterci sulla via buona, ma aiutarci a trovarla: o sopratutto, oggi che ognuno esce in lizza facendo se è possibile molto chiasso, un tono di signorile ritrosia e di schifiltosa riservatezza.

Ho qui fra i molti un altro libro di poesie — gli *Ossi di seppia* di Eugenio Montale — che Piero Gobetti, il quale se n'era fatto editore, mi donò un giorno, raccomandandomelo con parole sue di lode. E a me piace assai per il tono di severa difficoltà e di consapevole rinuncia che l'autore ha saputo raggiungere quasi sempre. Non voglio già dire che queste poesie sian tutte perfette: credo anzi che assai poche arrivino a toccare quella serena armonia che è nei voti del lettore e fors'anche del poeta. Ma sempre si ha l'impressione di trovarsi di fronte ad un lavoro attento e tormentato, che non s'appaga mai di facili ritrovati nè accetta modi accomodanti e frettolosi.

Tanta è la consapevolezza critica che da ogni pagina di questo libretto trapela, che le liriche (scritte tra il '916 e il '24 e date, come ci avverte l'autore, in ordine non cronologico) a me paiono disposte secondo una legge ideale progressiva ed ascendente, quella che al critico appunto spetterebbe con fatica ritrovare. Il quale invece si lascia prender volentieri per mano dal poeta, che sapientemente lo conduce.

Come le forme metriche tradizionali possan essere adoperate dal Montale, non dico con la aderenza facile e franca degli antichi, ma insomma senz'ombra di profanazione, lo si vede subito in un primo gruppo di poesie, quelle stesse che han dato il titolo a tutto il libro: sensazioni fuggevoli di cose e di paesi, chiamate a rispecchiare la desolata ed immobile esperienza intima del poeta. Siam ben lontani qui dai paesaggi di Papini estrinsecamente riaccostati ad una interpretazione concettuale, che si sviluppa ad essi parallela senza potervisi mai adeguare: qui certo gli spunti naturali dell'ispirazione nascon già ricinti della sognante atmosfera che in essi si riflette. Tuttavia pare che spesso l'equilibrio poetico si regga soltanto sulla perizia del verseggiatore, che abilmente attenua le discordanze e nasconde le lacune dei passaggi più rischiosi. Così le liriche che incominciano «Meriggiare pallido e assorto», «Gloria del disteso mezzogiorno», «Il canneto rispunta i suoi cimelli», «Valmorbia», e che pure contengono versi assai belli, ci lasciano in parte delusi. E talora anche, come nelle liriche «Spesso il male di vivere» e «Forse un mattino», o anche nell'epigramma a Camillo Sbarbaro, l'abilità del poeta è troppo compiaciuta e leccata. Ma già nell'ultimo di questi «ossi di seppia», che pur non è de' migliori, appare la tendenza del Montale a rompere le forme nelle quali s'era dapprima chiuso, in cerca d'una più ampia e musicale, sebben contenuta libertà:

> Sul muro grafito
> che adombra i sedili rari
> l'arco del cielo appare
> finito.
> Chi si ricorda più del fuoco ch'arse
> impetuoso
> nelle vene del mondo; in un riposo
> freddo le forme, opache, sono sparse.
> Rivedrò domani le banchine
> e la muraglia e l'usata strada.
> Nel futuro che s'apre le mattine
> sono ancorate come barche in rada.

L'ansia d'una musicale libertà penetra un altro gruppo di queste poesie, fino a sgretolarle e quasi a dissolvere ogni loro armonia. E qui piace considerare, per esempio, «Mediterraneo» o «L'agave su lo scoglio» quasi abbozzi o tentativi falliti sulla via d'una raramente toccata felicità. Non credo, come altri ha detto, che qui il lettore sia disturbato dalla volontà che è nel poeta d'assumere la sua terra e il suo mare a specchio e simbolo della sua vivente esperienza: mi pare che si tratti più semplicemente dell'ondeggiare incerto dello scrittore, fuor delle forme chiuse dei poemi più brevi insufficienti a contenere la musica nuova, verso un tono lirico e metrico non ancora o solo a tratti raggiunto. Talora, in questi componimenti, la compagine metrica si sfalda e si sfascia a tal punto che qua e là affiora, insostenibile, la prosa più piatta ed approssimativa («la mente che decide o si determina», «si vestivano di nomi — le cose, il nostro mondo aveva un centro»). Senza dire che questo vizio è troppo raro nel Montale perchè metta conto d'insistervi, d'altra parte in poesie, come «Fine dell'infanzia, «Crisalide», ci arrestano già di tanto in tanto serie di versi quasi perfetti:

> Pure colline chiudevano d'intorno
> marina e case, ulivi le vestivano
> qua e là disseminati come greggi,
> o tenui come un respiro
> della terra od il fumo di un casale
> che veleggi
> la faccia candente dal cielo.
> E il flutto che si scopre oltre le sbarre
> come ci parla a volte di salvezza;
> Come può sorgere agile
> l'illusione, e sciogliere i suoi fumi.
> Vanno a spire sul mare, ora si fondono
> sull'orizzonte in foggia di golette.
> Spicca una d'esse un volo senza rombo,
> l'acque di piombo come alcione profugo
> rade. Il sole s'immerge nelle nubi,
> l'ora di febbre, trepida, si chiude...

L'ansia del canto che in queste liriche urge e trema, sebbene appaia più spesso eloquenza che poesia, ritrova la sua libertà musicale sonora e fluente sopratutto in due componimenti. «Riviere», che molti giustamente hanno lodato e «Casa sul mare», che merita lodi fors'anche più alte e sincere. Qui tra la natura descritta e i sentimenti del poeta non v'è salto o distacco alcuno, ma gli uni trapassano e si riversan nell'altra senza sforzo, disfacendola in una luce melanconica e trasognata. Inutile sarebbe citare, e d'altronde la scelta è difficile. Ma forse è altrettanto inutile questo mio commento: perchè su queste, e su tutte le poesie del Montale, ha già fatto osservazioni troppo giuste ed affettuose un nostro comune amico, Sergio Solmi, in una sua bella recensione nel *Quindicinale* di Milano. Ed io ti consiglio, mio carissimo Mario, a ricercare quelle pagine, se non le hai viste ancora. Anche per ristorarti della noia che senza dubbio t'avrà procurato questa troppo lunga lettera del tuo

SILVESTRO GALLICO.

CHARLIE CHAPLIN

e "La Febbre dell'Oro,,

La perfezione della *Febbre dell'oro* non meraviglia: appar naturale che Chaplin liberato man mano il suo giuoco da certi impacci ci si offra in quella interezza di pure doti che gli si riconosceva assolutamente e che si attendeva, sicuri, di veder così svilupparsi e fiorire. Questo equivarrebbe a dire che non ha mutato maniera, se maniera non comportasse correntemente il significato di ripetizione. Ma Chaplin da quel raro artista che è, ha istintivamente un troppo preciso senso delle sue facoltà di espressione, del suo linguaggio, per non rinnovarsi non altrimenti che nei limiti di queste possibilità. Il progresso graduale della sua arte è in profondità: ci vedo la sicurezza vegetale della radice che non tanto s'attacca alla zolla buona quanto la penetra tutta coi suoi tentacoli, ne assorbe coi più delicati organi i succhi per trasfondersi in linfa e, alimentando, esprimersi in pianta fiorente e fruttifera. Arte sommamente *naturale* e di coltura, a un tempo. Il continuo compenetrarsi del reale e del fantastico, questa pesantezza e aderenza al suolo e quelle improvvise liberazioni e quei voli, questa miseria dell'uomo solo, che le animali necessità di sostentamento fan vile, bugiardo, ladro e quella vena d'amore che rampollandogli dentro tratto tratto lo trasforma subitamente in paladino della giustizia ed eroe generoso, tutta questa figura dell'uomo Charlot la rappresenta nell'atto di farsi. Un essere ingenuo in cui costretti Ariele e Calibano lottano, e or cede all'uno ora all'altro secondo l'impulso più o meno violento di un d'essi; in loro balìa; e che non conosce nè loro nè sè stesso, ma soltanto un vagheggiamento di vivere il *meglio che sia possibile*, un *meglio* pratico, spicciolo, così, ad orecchio fuor d'ogni legge.

Ogni capitolo della vita di Charlot ce lo dimostra impigliato in un imbroglio che non ha saputo eludere o anzi è stato talvolta proprio lui più o meno inconsciamente a far nascere. C'è un formicaio in cui uno dei suoi ingombranti piedi incespica, o un vespaio contro cui va a finire un mulinello della sua cannuccia: ma c'è anche spesso una pagnotta troppo insistentemente richiesta dal suo ventre afflosciato per non allungar la mano — o, peggio, una certa arsura che solo un bicchierino di *gin* potrà calmare, se il *barman*, vigile mostro che soltanto una moneta placa, si volgerà un momento distratto da una vezzosa cliente.

Molto dell'arte di Charlot sta nel gioco di cavarsela (*Charlot galeotto* s'intitola in Francia: *Charlot s'évade*). Da un minimo avvenimento trarre le più inattese conseguenze e che si dimostrano essere le sole possibili. Il giorno che si è irretito senza scampo, gli sembra, non sapendo a che santo votarsi, si sdraia per terra e fa il morto. Qualcuno difatti lo raccoglie, lo riscalda, e sfama e disseta (Non bisognerà tuttavia che lo sfrutti questo espediente, lui che, parrebbe, ci tiene di molto a vivere: potrebbe succedergli un giorno di star fresco). Si starà a vedere ora che il più recente capitolo della sua vita si è concluso coll'arricchimento favoloso coronato dal sentimentale fidanzamento, che gli potrà capitare: se pelliccie, sigari e champagne e tutto quel che di superfluo l'*oro* gli ha acquisito — pensate, a lui, povero diavolo, e l'indipendenza e la considerazione! — con soprammercato il disinteressato cuore della fanciulla amata nei tempi di miseria — se tutto ciò, dico, non soffocherà quei certi moti in lui di carità pura, quasichè fosse soltanto la miseria a suscitarli, se di tali soddisfazioni si satollerà da buon filisteo, o se a traverso la sazietà non prenderanno a irritarlo ancora una fame e una sete misteriose, e trascorrendo daccapo come un bambino dal riso allo sgomento non ripiglierà a saltabeccare ingenuamente, attonito e incompreso per «il gran deserto d'uomini», come prima, come sempre, irrimediabilmente solo.

Sia «tra le case aggiunte a case» e per «le strade che sboccano nelle strade» delle gran città griiie - sia per un sentiero fiorito nella gloria di maggio, Charlot lo troviamo sempre solo. Gli manca l'educazione famigliare di Robinson, nè ha il capo infardito di romanzi come Don Chisciotte per mettersi a vivere incarnando miti moralistici e cavallereschi. I suoi miti, lo sappiamo, nascono dalle più triviali necessità; la sua morale si fonda massimamente su di un salutare terrore del *policemen*; i suoi costumi si ispirano a quel che i casuali incontri coi suoi simili gli hanno insegnato. E qui si appalesa un indubbio istinto di signore in questo Michelaccio, o piuttosto di *dandy*. N'è prova il suo vestito e la preoccupazione di galanteria nei gesti: come si cava i guanti, non importa se a buchi, come apre il portasigarette — dico la scatola di sardine che tiene alla seconda saccoccia posteriore e donde con cura estrema estrae una cicca. Questa raffinata esigenza di un modo di vivere civile, Charlot deve averla specialmente alimentata traendo esempio e insegnamenti a teatro o al cinematografo le rade volte che ci ha messo il naso, o nei restaurants frequentati più o meno a seconda delle disponibilità finanziarie (Ricordate quella colazione che tenta di scroccare colla moneta scivolata di mano al vicino di tavola e che dopo un precipitar di peripezie si rivela falsa?) Nei suoi atteggiamenti ritrovate il primo attor giovane e il tenore: stilizzazione di una correttezza assoluta, di una freddezza caricata. Perchè, non ha da piacere a nessuno; una eleganza gratuita, che niuno osserva, anche perchè sono le sue intenzioni massimamente a sostenerla, anzi diciamo pure a fingerla; questo straccione passeggia per le vie rivestito della pomposa nobiltà del solitario.

Per un pezzo fuor che padroni, complici, *policemen* non frequenta nè conosce; la sua parte è quella dell'inseguito. Tutti conoscono le sue *fughe* così indiavolate e pur così precise di tempo. Ma un giorno avviene che un involto di panni gli capita tra i piedi. E' tra le ammirevoli scene di Charlot. Lo si vede avanzare per un budello di strada tra le case alte, dignitoso e padrone del mondo, piedi divaricati come di consueto, passettini a molla, una mano al fianco, dall'altra la cannuccia maneggiata con disinvoltura. Si approssima fin in primo piano e colla cura che ho già detto, si cava dito per dito i guanti a brandelli e sta per mettersi delicatamente in bocca la cicca prescelta dall scatola di sardelle... Paf! dall'alto gli precipita addosso un rovescio d'immondizie. Niente. Che può toccarlo nella sua impassibilità? Una scrollatina di testa e di spalle, una spolveratina addosso colla punta delle dita, uno sguardo di sprezzo distante di sotto in su e starebbe per proseguire la passeggiata se da un involto ai suoi piedi non udisse uscire un gemito e un moto di braccine e gambuccie non apparisse fra le pieghe... Allora Charlot ha una mossa unica, indimenticabile; *leva di nuovo il capo in alto*. E' un attimo: questo stupore di Charlot che si esprime col lasciare solo indovinare con un moto del capo l'assurdità del suo pensiero che anche questo pupo gli piovve addosso non altrimenti delle immondizie, di lassù, da un Cielo anonimo, è di una delicatezza incomparabile.

Da questo momento incomincia la vita nuova di Charlot. Prima, farà di tutto per liberarsi dalla creaturina che la Provvidenza gli ha messo tra i piedi. Invano. E poi — o com'è fatto un bimbo?

Si siede sull'orlo di un marciapiede, leva in alto il fantolino reggendolo sotto alle ascelle e quello ride... Ah! che dolcezza di sorriso aperto di tutti i denti su questo viso di scroccone svergognato: due risa che si rispondono. Charlot si scopre un cuore paterno, accoglie il piccino nella stamberga, lo nutre, lo alleva, lo cresce furbo e delicato ad un tempo. Ma qual più deve all'altro: il Kid a lui, o lui al Kid che gli ha insegnato a dimenticarsi tutto in un altro? Si rammenti il distacco lacerante, e quel mirabile sogno di Charlot affranto sui gradini dell'uscio: quella trasfigurazione del reale in un Paradiso donde il Diavolo però non è bandito, sì che la felicità raggiunta s'inquina, il dramma scoppia tra le ali degli angeli in blusa, e anche un colpo di rivoltella parte che rompe a mezzo il volo di Charlot e lo atterra pesantemente.

Ma nel Kid era l'impaccio quel che tra il moraleggiante e il lacrimoso comportava la trama generale della vicenda e a cui Chaplin era estraneo. Nella *Febbre dell'Oro* Chaplin di nuovo signore assoluto, autore ed attore, realizza un'opera che può dirsi perfetta. La più segreta psicologia volta in termini strettamente realistici, ma su di un piano di fantasia pura. Charlot deve aver sempre, seppur vagamente, sognato l'Eldorado. Un giorno si lega quattro arnesi in spalla, un sacco di juta gli fa da pellegrina: così bardato parte per l'Alaska e subito lo vediamo perdere l'equilibrio e sdrucciolare per un pendio nevoso. In fondo, gli s'apre dinanzi la pianura bianca sconfinata: ci s'incammina. Più solo di così...

Questo tema iniziale della solitudine, il noto motivo saltabeccante, come di oboe nello spazio atono, seguita continuamente a snodarsi, sviluppandosi via via in variazioni, attraverso tutta la *Febbre dell'Oro*, finchè si perde, o non lo si distingue più, nel gran finale obbligato alla Rossini. E le variazioni burlesche, anzi farsesche, rivelano subito al buon intenditore questo segreto tema ora disperatamente secco e nervoso, ora di una dolcezza lacerante? Alludo specialmente ai vari e successivi *incontri mancati*, trucco vecchio quanto la farsa. In quei momenti vediamo braccia tendersi, annaspare a vuoto, o se stringono alcunchè c'è sbaglio. Il *qui pro quo* da ridicolo si fa patetico. La commedia, secondo il dichiarato proposito di Chaplin, non è qui che l'immagine negativa della tragedia.

E' poi proprio d'oro che Charlot è andato in cerca nell'Alaska? Lui almeno, ne è convinto. S'immaginava, s'intende, come tutti del resto, che bastasse zappare e riempirsi le tasche. E invece subito lo ghermisce il gelo colla tormenta, la fame lo tortura, e gl'incombono le allucinazioni di un altro affamato che invano tenta di calmare coll'offrirgli una delle sue prodigiose ciabatte cucinate e servite a mò di pesce. Sicchè tornato il sole a splendere sul mondo, Charlot pensa che per far quattrini, pochi ma buoni, è più spiccio impegnare gli utensili al prossimo villaggio. E poi che vivere a ufo è pur sempre una bellissima cosa: ci pensa più a far fortuna ora che ha trovato chi gli affida in custodia una casetta? Una stanza sola, ma comoda, tepida, provvista di tutto: insomma un tetto un letto e di che sfamarsi. Ha mai avuto tanto Charlot? Che un domani stia maturando non ci pensa neppure. Ma che qualcosa gli manchi lo prova confusamente la prima sera che si avventura tra la folla del *saloon*. Compare Georgia: e Charlot sente che Georgia gli manca, che non ha mai cercato che Georgia, — Georgia, naufragata chissà di dove tra i cercatori d'oro e che pur passando di braccia in braccia e non solo tra i giri di valzer, si riconosce ogni giorno più infelice e cerca, perchè ci crede, l'amore.

Anche Charlot ci crede. Se fosse capace di riflettere — Dio lo guardi! — scoprirebbe di essere sempre stato innamorato: poichè quella che adesso è lì accanto a lui, e l'ignora mentre egli la guarda in tralice e annusa come un fiore fragrante ma troppo prezioso per non essere intangibile, è la fanciulla della copertina dei *magazines* illustrati, la eterna *Gibson girl*, non importa se qui veste il gonnellino da ballerina, la si immagina alla finestra di un *cottage* fiorito che sorride e promette carezze e baci: la felicità. Tutto e nulla attende da questa donna il candido Charlot; sicchè quando per un ripicco, di punto in bianco, Georgia quella prima sera lo invita lei a ballare, egli non dubita che il suo amore sia corrisposto immediatamente. Con quanto pomposo rispetto, con quanta dignità di cavaliere prescelto le cinge la vita! Gli parrebbe offesa stringerla a sè in pubblico.

Di qui comincia il malinteso sentimentale di Charlot, che perseguirà il suo ideale fatto carne attraverso alternative di speranza e sconforto, senza mai rivoltarsi contro chi gli sorride e poi dimentica, ma senza mai capire bene quel che succede: mentre a Georgia non parrà mai possibile di pigliar sul serio — a lei che cerca un uomo — un simile spasimante che ha l'apparenza di un fantoccio soltanto. E quel che più fa triste Charlot è la dolcezza dei suoi sogni. Basta a farci immaginare come egli viva famigliarmente coi fantasmi del suo desiderio, il sogno della notte di Natale, quando sulla tavola apparecchiata in onore di Georgia e delle sue amiche che gli si sono invitate a cena ed ora mancano al convito, s'addormenta come un bimbo, e se le sogna attorno in corona non già allettanti fanciulle-fiori, ma, fresche e dolcemente annervate come arbusti, *jeunes filles en fleurs*.

Georgia è il segreto polo magnetico di questa ultima opera di Chaplin; come il Kid lo era stato ma in un modo molto più segreto di quel che l'evidenza del titolo permettesse a tutta prima d'intendere. Tutto il Clownesco o, più precisamente, per dirla cogl'inglesi: the clowning — serve a Chaplin, anzi gli è necessario per ragioni di equilibrio, di economia. E' la precisione degli esercizi di superficie che gli permette di pescare così profondo coi suoi tuffi. Ogni perla che riporta a galla la scopre vincendo una partita serrata col caso. Ha un bel l'asserire che tutto in lui si riduce a quel che chiama *istinto drammatico*. Così perfettamente lo è andato addestrando da giungere ad un'assoluta scioltezza e indipendenza nel suo doppio gioco fuori e sott'acqua.

Chaplin può perciò lasciar credere che la *Febbre dell'oro* sia un titolo adeguato e abbandonarsi alla conclusione nuziale del *happy ever after*. Quel che conta e rimane insoluto, e anzi solo così può durare, è il gorgo di tenerezza che unisce Charlot a Georgia e ad un tempo ne lo separa: il tema della solitudine struggente che si alimenta di sogno.

ORESTE.

LETTERA APERTA

a un "amì de l'Italie,,

Illustre signore Pierre Nothomb,
4, Rue du Meridien *Bruxelles*

Ebbi, giorni fa, un volume, intitolato *Le Lion Ailé*, nella consueta uniforme dei romanzi editi da Plon-Nourrit. Siccome esso porta il vostro nome sulla copertina, e aveva il vostro grazioso biglietto da visita tra le pagine del frontispizio, suppongo che me lo abbiate fatto mandare voi, a fini recensorii. «Il mio libro — voi avete pensato — è di ambiente italiano, ed in esso si parla dell'Italia di oggi con simpatia. Mandiamone molte copie, per recensione, laggiù. Ricevono così di rado libri in omaggio dagli editori francesi! Resteranno lusingati, ed avrà gratis delle colonne di recensione sui giornali italiani, mentre sui giornali parigini mi tocca pagare gli *Echos litéraires* un tanto la riga, come le inserzioni matrimoniali».

Ed eccovi accontentato, signore. Questa colonna non vi costerà niente. Niente, in quanto a denari.

Voi siete, dunque, un ammiratore dell'Italia, *un ami de l'Italie*, come si dice. Pretendete, poi, di amare l'Italia vivente, l'Italia della azione, non quella morta, dei musei; descrivete cortei e sagre, uomini politici e ricevimenti ufficiali; e vi augurate che ben presto, anche nel vostro paese, cioè nel Belgio, si produca un rinnovamento nazionale sul modello di quello italiano. Noi ci compiacciamo, signore, di questi vostri giudizi e di questi voti; ma vi preveniamo che non bastano a farci scompisciare di ammirazione per il vostro romanzo, come forse voi vi siete lusingato. Non tutti gli italiani hanno quella debolezza di vescica letteraria, su cui voi avete contato.

In qualità di «*ami de l'Italie*», avete deciso di scrivere un libro sul nostro paese. Tutti gli «*amis de l'Italie*» scrivono dei libri sul nostro paese. Un libro. Un romanzo. Questo romanzo; in cui avete messo a partito tutti gli spunti di qualche vostro viaggio fra noi, e perfino le diciture delle cartoline illustrate: e poi, la terrazza del Pincio, donde si vede «*la ville imperiale et sainte*»; San Pietro, con la colonnata del Bernini, «*qui prend dans ses grands bras l'humanité*»; il ristorante del Castello dei Cesari, gli affreschi riscoperti alla Chiesa di Santa Saba, le isole di Dalmazia, Zara «*qui brise ses murailles pour mieux respirer l'Italie*», la gondola dell'Hôtel Danieli, e infine il Leone Alato di Zara, con la inscrizione dannunziana. *Toute l'Italie*, la quale, per un romanzo, è sempre un bel terreno: per quanto un pò battuto, per quanto un pò troppo sfruttato, da Maurras a Valery, de Barrès a Paul Jean Jouve, però sempre un gran bel terreno per un francese.

E infine, nel vostro romanzo, avete messo una donna italiana, la signora Clara Nerti. La prima volta che l'avete incontrata, vi siete comportato in questo modo: «*Je regardais son visage, qui était grâce ed droiture, et son front de Botticeli* (sic), *et ses yeux à la Rosettih* (sic), *son menton romain. C'est cela que se cherchais hier. Elle était l'Italie et Rome. Je songeais: Trois mille ans de civilitation! Mille ans de plus que nous, peut-être...*» Ecco cosa guardate voialtri *amis de l'Italie*, nelle donne italiane. Ecco cosa pensate voi, quando una bella donna italiana vi passa dinanzi: agli anni di civilizzazione che essa rappresenta. Mille di più, o mille di meno... (Et les cuisses? Les jolies cuisses, ne vous interesse pas, Monsieur? Oh, tenez, nous avions toujour pensé que ça vous interesse beaucoup; nous y attachons beaucoup d'importance, c'est un tradition romaine, chez nous, de penser aux cuisses auissi, les trois mille ans de nôtre civilisations ne nous alourdissent pas en cela, ah non! Même on parle de cuisses dans une chanson guerrière assez répandue, qu'on chantait au front, et selon laquelle les cuisses de la femme de chambre, d'une femme de chambre symbolique, evidemment, on voudrait les faire servir comme «ringhiere del mio calessino...» Remarquez l'hardiesse de cette image, monsieur, ça pourrait vous être utile pour un autre livre).

Del resto poi, quando eravate con la signora Nesti, Clara Nesti, non pensavate sempre e continuamente a quei tremila anni di civilizzazione, di cui l'avevate fatta, alla prima occhiata, rappresentante e gerente. Una volta, rilevo a pag. 110 del vostro romanzo, vi siete accorto che «*son épaule luisait, si douce sous le baiser si pur du ciel*»; un'altra volta, voi dite a pag. 129, «*sous l'étoffe du léger manteau qu'elle portait toujours en ville sur ses robes, je goutai un instant la rondeur du bras nu*, un'altra volta, «*a travers les étoffes minces* — eh, eh, sempre questi contatti illeciti! — *son corps touchait le mien*; un'altra volta le avete detto: *laissez moi regarder vos yeux*»; e io credo, signore che anche nel vostro paese, quando si avverte solennemente una donna di lasciarsi guardare negli occhi, vuol dire che le si mette le mani sotto la gonnella. Ma per vedere, sentire, guardare, e fare queste cose così semplici, così ordinarie, così di ordinaria amministrazione amorosa, mio Dio, vi era ne vuole a voi dello sforzo, e dei panorami italiani, e dei ricordi romani! Non potevate guardarle le spalle lucenti, se lo yacht del vostro amore vagabondo non era in vista delle coste di Dalmazia; non potevate tasteggiarle — mais oui, mais oui, allons, c'était bien cela! — non potevate tasteggiarle il braccio rotondetto, se non eravate circondati dell'effluvio mistico del Battistero di Spalato; non potevate sentire quant'era soda, se non eravate dinanzi agli angeli e ai santi degli affreschi di Santa Saba, sull'Aventino; e fin per guardarla negli occhi, cioè — come si spera, per il vostro onore — per metterle le mani addosso, avevate bisogno per mobilitare tutti i ricordi adriatici, e di dirle che i suoi occhi avevano «*la couleur de l'Adriatique*». Mai, mai, da quando leggo romanzi, e romanzi francesi, assistetti a una così completa utilizzazione di tutto il mio paese — monti e mari, monumenti e uomini — come scenario per le iniziative amorose di uno scrittore franceso; mai, mai, vidi mettere così mellifluamente a partito, come ingredienti o cornice necessaria ad una azione erotica, da parte di uno straniero, i confessionali delle nostre chiese, le fonti battesimali dei nostri duomi, la cronaca politica dei nostri giornali, le canzoni della nostra gioventù, le corazzate della nostra flotta, e l'ombra dei nostri monumenti. Perfino quando raccontare come, e in qual modo, la signora Clara Nesti vi fece capire che assolutamente non vi voleva in camera al *Danieli*, voi avete bisogno del Leone Alato di San Marco, del *Pax tibi Marce Evangelista meus*, e delle memorie di Venezia dominatrice dell'Adriatico! Domando e dico, se c'è bisogno di smuovere tanta bella e gloriosa roba italiana, per dire che quella notte non vi siete messo indosso il vostro pigiama di seta più elegante; quello delle grandi occasioni; domando e dico se si può essere più saturi, più infarciti, più marci di cattiva letteratura sull'Italia, di quanto voi siete, signore!

Questo appunto, vedete, offende gli italiani di gusto non volgare, nel vostro libro, e in tutti i libri come il vostro, pur messi insieme con le migliori intenzioni di farci piacere, di farci onore. Questo: che voialtri considerate l'Italia, un pò, come il migliore ambiente, il migliore *décor*, il miglior contorno, per un romanzo qualunque, per una qualunque storia d'amore, quasi sempre inventata a tavolino; che, gira e rigira, voialtri capitate qui da noi, in corpo o in ispirito, sempre in viaggio di nozze, o con la moglie legittima, o con una signora Nesti qualunque; e che per giunta, quando onorate dei vostri sguardi una donna italiana, non contenti di guardare la donna, e di godervela, finchè lei ci sta, volete, e pretendete, e date ad intendere, che quella donna simboleggi l'Italia e Roma: o l'Italia del Rinascimento, o l'Italia dei Borgia, o l'Italia dei Cesari, o l'Italia dei Comuni, o l'Italia del Settecento, o quella qualunque Italia su cui voialtri avete letto più libri, e vi siete fatti una coltura specializzata. Voi, per esempio, signore, avete letto qualche giornale e qualche opuscolo di propaganda fiumana o dalmatica o nazionalista, e vi siete messo in capo di presentare la vostra Signora Nerti come simbolo dell'Italia rinnovata del dopo guerra: «*elle était l'Italie romaine, jeune, musclée, allante, joyeuse, pure et sainte*»; «*elle avait le genie de Rome*»; «*elle était une jeune Victoire romaine*». Così, quando voi vi compiacete dilungarvi a descrivere come le sentivate il braccio sotto la veste o le ginocchia a traverso «*les étoffes minces*»; volete presentarvi non solo come profittatore di tutta quella grazia di Dio in carne ed ossa, ma quasi come amante dell'Italia romana, del genio di Roma, eccetera; non vi contentate di flirtare con una donna di ciccia, no, vorreste flirtare anche con una giovane Vittoria Romana, accompagnate le vostre velleità amorose con le dilettazioni intellettuali; vorreste insomma, descrivere come voi avete cercato di fare all'amore con una bella signora d'Italia, e come avete anche fornicato con il simbolo dell'Italia. Noi crediamo, che se davvero foste diventato l'amante di Clara Nerti, non vi sareste appagato, no, di una camera di albergo qualunque: ma una volta avreste voluta possederla in un angolo solitario del tetto del Duomo di Milano, un'altra volta sul terrazzino della Torre pendente a Pisa, un'altra volta in una delle «Cento Camarelle» della Valle Adriana a Tivoli, un'altra volta sotto la tettoia del *Lapis Niger* nel Fòro; e così via, avreste voluto consacrare col vostro amore tutti i più famosi asterischi del *Baedeker*, e avreste messo insieme, se non un figlio, un nuovo libro sull'Italia, il paese degli amori decorativi e monumentali.

E noialtri s'intende, gente d'Italia, a far quel tale mestiere. Perchè questa, in fondo in fondo, è pur sempre l'idea che avete di noi: e poveretto, avete bel farci dei complimenti, a proposito e a sproposito, tant'è ci cascate; e il chiodo, che gli italiani sian contentoni di servir da ruffiani, non vi si sconficca di capo. Oltre tutta l'aria del vostro libro, basta un episodio per provarlo. Ecco come voi descrivete in che modo incontrate l'amato bene in una chiesa di Roma:

«*La porte de bois etait fermée. Je frappai fort. Sans doute la gardienne dormait. Non pas. Un large vantail s'ouvrit aussitôt. La vieille femme disait:*

— Signor, la Donna est la depuis longtemps.

— Elle m'attend! lui dis-je en riant. Voici cinq lires, laissez-moi prier».

Ebbene: vi diremo, signore, che degli appuntamenti in Chiesa ne abbiamo, modestamente, avuto qualcuno anche noi (c'est une tradition de la civilisation romaine, ça fait peut-être trois mil ans qu'on fait l'amour dans les église mil ans plus que chez vous); ma donnette, che facessero da mezzano a questa maniera, e così alla svelta, e così alla prima, non ne abbiamo incontrate mai, mai, mai. Soltanto voialtri francesi, *amis de l'Italie*, quando capitate quaggiù, le trovate al fiuto, o forse le inventate, per quella vecchia idea che vi fate di noi, di cui più sopra si diceva. Trovate tante altre cose, che non esistono! Trovate, per esempio, (pag. 47) dei vetturini romani che vi trattano di Eccellenza; giuriamo che non è vero. Trovate (pag. 158) dei soldati che vanno attorno in libera uscita, e passano, «*fiers, mangeant des gelati*», e anche questo, giuriamo che non è vero, per la doppia ragione, che non si può passare «fieri», mentre si mangia un gelato; e perchè i soldati italiani hanno, se permettete, una elementare nozione della disciplina, che vieta ad essi di passeggiare leccando sorbetti. Ne trovate tante, di queste cose agre, che se poi ci diceste anche cento volte di più che siamo discendenti di Roma, i denti, a noi, restano allegati lo stesso. Come ci è successo col vostro romanzo.

E abbiamo finito.

Ah, ancora una cosa. In italiano, si scrive «*piazza*» e non «*plaza*», come scrivete voi; «*una carrozza*», e non «*una carozze*»; «*amarissimo Adriatico*», e non «*amarissima Adriatico*»; e i fascisti cantano «*Giovinezza, giovinezza*», e non «*Giovenizza, giovenizza*»; chè per fargli trovar la rima, bisognerebbe dir poi «*bellizza*», e non sta. Sono piccole mende; in un capolavoro passerebbero. Ma il vostro romanzo, che non è davvero una *bellezza*, e neppure, poverino, una *bellizza*, ne resta schiacciato.

Abbiateci, signore, con molta gratitudine per il gentile dono, che resterà fra i più cari ricordi della nostra attività di pubblicisti

di Voi devotissimi.

*

La Poesia di Gainsborough

In un'epoca in cui il suo grande rivale, l'intelligentissimo Reynolds, creava per gli inglesi una scuola di pittura e di cultura artistica, il destino di Gainsborough fu di lavorare contro corrente. Seppe trovare la sua strada quasi magicamente, nonostante la notte. Nel suo buon gusto c'è più l'indovino che l'uomo di cultura: tra i fiamminghi (Rubens e specialmente Van Dyck) cercò i suoi maestri, ma l'idea fissa della sua nostalgia gli faceva sognare gli italiani che avrebbe trovati in un viaggio in Italia, mai effettuato. L'amore per i toni più freschi dell'ambigua giovinezza di Tiziano ci sorprende appena si entri nella grande sala della National Gallery o a Wallace.

Anche Hogarth lavorava contro corrente tra tentazioni letterarie, approssimazioni pittoriche e trovate di polemista, ma Hogarth è un uomo antico, consolato dal suo umore bisbetico, dalle sue arrabbiature di moralista, dalle canzonature stesse che giocano al suo buon senso.

In Gainsborough si sente una inquietudine di decadenza, una malattia sottile di incontentabilità. Solo la pittura e la musica possono dargli un sorriso pacato, non nutrito di tristi presagi e di commozione dolorosa.

E' l'artista moderno sereno e inconsolabile, ingenuo e sottile, lavoratore assiduo e insaziato. E' pittore nato (ma non pittore facile). Non scrive, non teorizza, non cede alla vita di tutti i giorni. L'istinto, messo dinanzi a una tela, sa dove vuole arrivare; e non vi *arriva* mai, per la tenerezza ch'egli nutre ansiosamente per l'ineffabile. Così le sue ricerche, non mai teoriche e non mai organizzate, non hanno toccata la sua *grazia*, quella poesia che lo teneva lontano dal perfetto mestiere di Reynolds.

Non si riesce a pensare che Gainsborough potesse fare in un anno i cento ritratti che fece Reynolds. Pensoso e malsicuro anche ripetendo un soggetto egli aveva bisogno che lo seducesse il mistero di una nuova freschezza.

Cercò dunque trepidamente i misteri dei suoi paesaggi idillici come delle sue donne sottilmente enigmatiche; e nulla è più enigmatico della semplicità di quest'uomo di poche idee, non raffinato, non intellettuale.

Si pensa alla sua fanciullezza in una modesta famiglia di provincia. Una famiglia intelligentissima; padre e madre quasi artisti, due fratelli inventori (di una macchina a vapore e di un aeroplano). Così da una piccola borghesia aperta, singolare, sono venuti quasi tutti gli altri: Hogarth, Reynolds, Turner. Nessuna educazione letteraria pesò sulla loro ispirazione, invece una singolare nobiltà e audacia ricevevano dalla loro classe, e nelle famiglie non trovavano contrasto ma orgoglioso consenso. Si sa che il padre di Turner si votò a conservare i quadri del figlio.

Nella felice giovinezza l'ispirazione del Gainsborough si annunciò infallibile: la leggenda dice che a quattordici anni aveva disegnato tto i paese. Messo a guardia dell'orto paterno, lo schizzo che egli fa in pochi secondi di un ignoto venuto a rubare servirà per farlo riconoscere ed arrestare. Per fuggire la scuola e andare per i campi sa imitare impeccabilmente la calligrafia paterna. Poi, sposato felicemente, rinnova a Londra questi prodigi, diventa l'idolo dell'aristocrazia.

Ebbene, questa non è che un'immagine della sua biografia. In questa leggenda goethiana ci riesce impossibile sapere che cosa pensasse quest'uomo per nulla goethiano. Ci piacerebbe immaginare un'altra leggenda più intelligente: la tristezza del suo esilio tra gli uomini, la sua indulgenza affettuosa, la sua fedeltà all'arte e la sua sofferenza costante e sincera sotto l'aspetto sereno e il gioco infantile delle emozioni da cui si lasciava prendere.

Questo disegno della sua sotterranea sensibilità trova forse una conferma nelle parole che disse a Reynolds morendo: «Noi andremo tutti in cielo e Van Dyck sarà lassù!»

Non sapeva trovare nella vita di tutti i giorni, come Reynolds, una pace laboriosa. Lo inseguiva a Londra il ricordo dei campi, l'idea del paesaggio. Era disgustato di ritratti. «Ahimè! queste belle dame, con il loro «the» i balli, la caccia al marito, mi ruberanno i miei ultimi dieci anni, e forse senza neanche trovare marito».

Non poteva piegarsi al mestiere, quando tutta la sua arte era fatta di intuizione pittorica del non compiuto, del non chiarito, del non facile. Così le sue ricerche tecniche furono sempre umili e misteriose. Spesso dipingeva di notte alla luce delle candele. Le questioni di sensibilità e di armonia avevano per lui più fascino che il problema del soggetto: e non cercò mai quadri storici o mitologici.

Le donne di Gainsborough non sono meno sensuali o mondane di quelle di Reynolds. Distinguere così i due pittori per varietà sentimentali non sarebbe molto arguto. Invece le donne di Gainsborough sono più limpidamente taglienti, più distinte e distaccate. Onde il loro aspetto di riserbo, di finezza aristocratica, di sconcertante lontananza. Bisogna che questo pittore di paesaggi ambigui sia esaltato dalla bellezza delle principesse che dovrà ritrarre. Allora c'è il miracolo che dice Ruskin: la mano di Gainsborough leggera come una nuvola, rapida come la luce di un raggio di sole. *Perdita*, Mrs. Siddons, la famiglia Baillie sono le opere di questo miracolo luminoso. La figura di Mrs. Robinson, *Perdita, in deuil blanc*, come dice un critico francese, resta inseparabile dalla sottigliezza sconcertante del suo pittore, un primitivo europeo, un capostipite senza passato eppure nostro contemporaneo.

Il segreto dei suoi toni d'argento e dei suoi colori freddi appare un poco nel suo metodo di osservazione di espressione. Si affidava al proprio scrupolo per attendere il momento felice e ispirato. Trasportava tardi lo studio sulla tela definitiva, da più studi preparatori ad olio; formava contemporaneamente tutte le parti del quadro, e le portava avanti, come dicono i pittori, insieme: nel ritratto lasciava incerta la testa, senza impazienza, finchè venisse il momento giusto, il momento dell'ineffabile come egli doveva credere, timido cercatore.

Arte così trepida e ritrosa pare votata alla salvezza dell'anima e della nascosta poesia: «Noi andremo tutti in cielo e Van Dyck sarà lassù».

PIERO GOBETTI.

Preghiamo caldamente gli amici di respingere il giornale o di inviarci l'abbonamento e non conosciamo amici ver all'infuori degli abbonati.

OPERE E CIANCE

Propositi d'eccezione

Fallite le sue trattative col Placci, il Silva, giovane autore miope e biondo, non si scoraggiò; e si recò dal Lembo che, prossimo alla quarantina, era il primo cronista d'un quotidiano della sera.

Il Lembo lo ascoltò con un sorrisino pacato: scosse il capo; e poi, facendo ciondolare tra il pollice e l'indice gli occhiali:

— Tu sei — gli disse l'ineffabile prodotto storico del tempo nostro. Tu vuoi fondare un teatro d'eccezione. Vent'anni fa, invece, avresti voluto fondare una nuova rivista letteraria. Forse tra vent'anni i giovani Silva vorranno nobilitare la cinematografia o la radiotelefonia con intenti d'arte trascendentale: e dopo altri venti la nuova generazione dei Silva tornerà forse all'idea d'una nuova rivista letteraria. Ah, questo teatro italiano, a detta di molti tanto vittorioso e fecondo, di quanto male è padre! Almeno, vent'anni fa, importunavate soltanto un tipografo e dei probabili abbonati; ora v'occorrono un locale, degli attori, degli scenografi, e, quel ch'è più grave, un pubblico vero e proprio, in carne e ossa, che si presti ad ascoltarvi.

— Insomma, tu non vuoi saperne.

— Io son disposto a venire nel vostro tempio per farvi la comparsa, il bigliettario, il macchinista, la maschera, il cassiere, il trovarobe, il maldicente, lo scenografo; sono dispostissimo a non venir mai alle vostre rappresentazioni e a dirne un gran bene: ma ti avverto che io la penso esattamente come il Placci.

— Quell'imbecille !...

— Sissignore, sissignore. Dei nomi del vostro eventuale repertorio il Placci ricordava soltanto Ibsen e Pirandello. Non mi è stato difficile di ripetergli gli altri: Sarment, Crommelynck, Vildrac, Claudel, Strindberg, Maeterlinck, Kaiser. E se ancora aggiungo Shaw e Lenormand, e magari il malinconico autore di una Sacra Rappresentazione, credo d'aver bell'e definito il tuo repertorio d'eccezione.

— Eh sì, press'a poco.

— L'ottimo Placci, invece, dice che un teatro d'eccezione o no, non può reggersi senza Scribe e senza Sardou. Io dico che un teatro d'eccezione, veramente d'eccezione, deve rappresentare soltanto i drammi dello Scribe e del Sardou: e del Bernstein e del Rostand.

E con ciò il Lembo, truce e severo, aveva insaccato le mani nelle tasche dei pantaloni, aggirandosi a gran passi. Tanta ferrea convinzione emanavano i suoi atteggiamenti che il Silva s'era rannicchiato sulla sua sedia, un pò impensierito:

— Carissimo Lembo, io ti ringrazio e spero...

— E sta' seduto, chè non ho finito! — e ricacciò sulla sedia il Silva che incominciò a farsi crocchiare le nocche delle dita, con un condiscendente sorrisino.

Il Lembo, ora, s'era fermato come estatico, lo sguardo al soffitto, le braccia alzate sopra il capo:

— Ah, io sogno l'interpretazione di Dora o le Spie con luci psicologiche, scenari sintetici e atteggiamenti ieratici! Ma pensa a quello che dev'essere il cosidetto dramma borghese smantellato della scenografia tradizionale, dei gran gesti, degli urli, delle lacrime e dei sorrisi troppo eleganti! Recitare ogni cosa con pause e silenzi interminabilmente significativi: giacchè tra una battuta e l'altra per lo più avvengono tali rivolgimenti psicologici, tali ovvii tremendi trapassi che, a volerli veramente giustificare in una loro euritmia, bisognerebbe, talvolta, frapporre tra una battuta e l'altra almeno un atto intero. E quali nuovi effetti si avrebbero, quali impensate meraviglie quando un direttore di teatro veramente degno di quel nome consacrasse ogni sua cura a battute come questa: «La carrozza del conte dovrebbe essere in giardino, dove Gastone giuoca al tennis con Liliana, da poco tornata dal collegio; forse perciò Marina non s'è ancòra fatta vedere». Ah, tutte queste Marine, Marie, Luise e Annabelle, questi Gastoni e Giancarli con tutti i loro cognomi morbidi, generalmente al plurale! Dir loro: questa è una panca, quello è un fondale verde: quindi siamo in un giardino, così come ha voluto il vostro autore: pensate e parlate. E pensate prima di parlare. Riuscire a rappresentare il vero angoscioso dramma di ogni personaggio costretto a pronunciare proprio quella sua tal battuta!

A simili sfuriate il Silva era avvezzo; e il Lembo continuò, accennando col dito a un'altra sottile possibilità del suo metodo:

— E contemporaneamente non trascurerei le ultime primizie. Ambientare una buona volta i drammi del Rosso di S. Secondo tra scenari realistici, con un tono di recitazione borghese, pacata e noncurante; parlare delle zolfare e degli allucinati tormenti della carne come di cose risapute e ristucche, far parlare gli zolfatari e le avventuriere come uno zolfataro o una avventuriera qualunque. Smontare ogni cerebrale qui pro quo, svelare tutta l'aridità di molte farse metafisiche; togliere la cornice al giovane teatro per appenderlo in quella del solito boccascena: e mostrarlo qual'è. Queste sarebbero imprese sacrosante e stupende!

— Con le tue ironie nè l'Antoine nè il Copeau non sarebbero riusciti a nulla.

— Il cosidetto vecchio teatro con tutte le sue fronde storico-decorative — che io disprezzo, ma non eccessivamente — ha radici saldamente infisse nei gusti del pubblico che l'alimentano; e non crediate di poterli mutare offrendogli qualche mediocre spettacolo che talvolta lo delude, talvolta lo disorienta, ma che lo fa poi sempre tornare più fervido alle sue antiche passioni. Perciò, non conosco teatri meno d'eccezione del Teatro Libero, del Teatro d'Arte, del Vieux-Colombier e dell'Indipendente.

— Ma anche noi...

— Non è vero. Per voi sarebbe un successo il riuscire a decorare la vostra sala come quella d'un tabarin o d'un bar americano: e il darci delle luci e delle scenografie degne d'un bar americano o d'un tabarin. Troppo poco, caro Silva. A meno che non possiate rivelarci dei nuovi poeti, dei nuovi attori e dei nuovi scenografi.

L'aveva accompagnato fino alla porta. Il Silva scese le scale un pò dubbioso e impensierito. Dal Lembo non aveva mai sperato gran che: ma la sua fede era scossa. In quella parola «eccezione» ora presentiva l'ostile compatimento che la sua impresa avrebbe incontrato in quella città, in cui l'arte non aveva mai avuto grandi risonanze; e pensò che, invece d'un teatro d'eccezione, sarebbe stato meglio accolto un teatro sperimentale. Tanto più che, per fortuna, in quella città ancora non c'era.

MARIO GROMO.

"I LUPI" novella di Boris Zajtsev

«Lo Chopin della letteratura russa» lo definì la Koltonòvskaja. E Concetto Pettinato, nel suo libro su «La Russia e i Russi nella vita moderna», gli attribuì come qualità dominanti il lirismo delicato, la malinconia dolce, la musicalità dello stile, la femminilità del temperamento, la tendenza alla rassegnazione e alla rinuncia: tutte qualità che lo renderebbero in grado notevole rappresentativo del suo popolo. Questi giudizi, che sono del 1914, non esauriscono l'arte di Zàjtsev — la cupa e selvaggia tragicità umana del racconto di lupi che pubblichiamo n'è forse una prova — ma sono, in complesso, esatti. Zàjtsev non è il poeta della lotta, della ribellione e dell'azione; è piuttosto quello della intimità dolorosa o gioconda, dell'idillio sereno e della nostalgia contemplativa, del dolore chiuso e della gioia espansiva, della felicità a cui bastano un raggio di sole e una fiamma d'amore, spesso delle passioni che si placano in una sfera più alta di rinuncia e di conciliazione.

Boris Zàjtsev ha 45 anni, essendo nato nel 1881 (ad Orjòl: uno dei cèntri, con Mosca e Tula, di quella regione ch'egli stesso chiamò «la Toscana russa»). Pubblicò il primo racconto a vent'anni. Un suo volumetto di novelle assai varie, dal quale son tolti «I lupi», fu stampato nel 1906 dalla casa Scipòvnik, editrice, poi, dei famosi «Almanacchi letterario-artistici», ai quali Zàjtsev collaborò assiduamente, anche con la versione di «Coeur simple» di Flaubert. Parecchi altri volumi di racconti, in parte di soggetto italiano, un volume di ricordi d'Italia e un romanzo, «Terra lontana», pubblicati sopratutto dall'editore Grzebin, apparvero successivamente. Dal 1921 circa, Zàjtsev vive all'estero, collaborando alle riviste russe così dette «dell'emigrazione», specie alle monumentali «Sovremènnyja Zapiski» («Annali Contemporanei») di Parigi, da ultimo con una bella rielaborazione della leggenda cristiana e romana di S. Alessio «Uomo di Dio», tanto popolare in Russia ancora oggidì quanto nella Francia del Medioevo. Nel 1925 lo troviamo in Provenza. Presentemente dev'essere a Riga, direttore letterario della rivista «Perezvòny» («Lo scampanìo»). Di lui si hanno in italiano, oltre a «La morte», già citata, «La sorella» e I campi elisi», infine uno studio su «La letteratura russa contemporanea», tutte traduzioni del Lo Gatto (rispettivamente in «Delta», Fiume, 1923, n. 5; «Mezzogiorno», Napoli, novembre 1923; «Russia», Roma, 1923, n. 3-4). Di Zàjtsev pubblicherà un volume di racconti scelti la nuova casa editrice «Slavia» di Torino.

Durava già da una settimana. Quasi ogni giorno li accerchiavano e prendevano a fucilate. Scarniti, coi fianchi pendoli, dei quali sporgevano irosamente le costole, con occhi intorbiditi, simili a non so che fantasmi sui bianchi gelidi campi, essi s'insaccavano senza criterio dovunque capitasse, non appena venivano stanati, e si buttavano insensatamente qua là, aggirandosi sempre nello stesso luogo. E i cacciatori sparavan loro addosso con sicurezza e precisione. Di giorno s'appiattavano pesantemente nei cespugli che avessero solo un po' di folto, singhiozzavano di fame e si lambivano le ferite, ma la sera si riunivano in branchi e vagavano l'un dietro l'altro per gli sconfinati campi deserti. Un cielo cupo imbronciato pendeva sulla neve bianca, ed essi si strascicavano torvi verso questo cielo, che fuggiva, però, senza posa da loro ed era sempre ugualmente lontano e fosco.

Nei campi era greve ed uggioso.

E i lupi s'arrestavano, s'accovacciavano e prendevano ad urlare; questo loro urlo, stanco e malaticcio, strisciava sui campi, moriva alla distanza di una versta o di una versta e mezza, e non aveva la forza di volare in alto verso il cielo e di gridare di là la loro fame, le ferite ed il freddo.

II.

Era sera. Soffiava un vento sgradito e faceva freddo. La neve era rivestita d'una crosterella secca e dura, che appena scricchiava ogni qualvolta una zampa di lupo vi si posava sopra, e un lieve nevischio gelido innalzava serpentelli di fumo su quella crosta, spruzzando ridevolmente i musi e le scapole dei lupi. Ma neve, non ne veniva giù, e non era troppo buio: dietro le nuvole sorgeva la luna.

Come sempre, i lupi si trascinavano l'un dietro l'altro: alla testa un bigio e cupo vecchio, zoppicante per la mitraglia ricevuta in una zampa; gli altri, torvi e scorticati, cercavano con ogni cura di avanzare sulle orme dei precedenti, per non affaticare le zampe sulla crosta sgradita e tagliente.

Strisciavano, come chiazze scure, lungo i cespugli, lungo i vasti pallidi campi, sui quali il vento si sfogava in tutta libertà, e ogni arbusto solitario sembrava enorme e terribile: chissà se non avrebbe spiccato un balzo, se non si sarebbe messo a correre, e i lupi rinculavano rabbiosi, e ciascuno non aveva che un pensiero: «fuggire al più presto! ci lascino pur tutti la pelle, purchè io la scampi!»

E quando in punto, facendo irruzione in certi orti lontani, essi si imbatterono ad un tratto in un paletto che sporgeva dalla neve, con sopra un cencio diaccio, disperatamente maciullato dal vento, tutti, come un lupo solo, scavalcarono il vecchio zoppo, sbandandosi in varie direzioni, e frammenti di crosta volarono via di sotto alle loro zampe, scivolando con frusoio sopra la neve.

Poi, quando si furon raccolti, il più alto e magro di tutti, con il muso allungato e gli occhi dilatati dal terrore, si sedette in modo goffo e strano sulla neve.

— Io non vado più avanti — diceva egli singhiozzando e battendo i denti.

— Io non vado più, intorno è bianco... intorno è tutto bianco... non altro che neve. Questa è la morte. E' la morte questa!

Ed egli accostò l'orecchia alla neve, come ascoltando:

— Udite!... — disse.

I più sani e più forti, che, del resto, tremavano anch'essi, gli gettarono una occhiata di sprezzo e si trascinarono oltre. Ma egli continuava a sedere sulla neve e ripeteva:

— E' bianco intorno... è tutto bianco intorno..

Allorchè si furono inerpicati su per una lunga erta senza fine, il vento fischiò ancor più tagliente alle loro orecchie: i lupi si raggricciarono, fermandosi.

Dietro le nuvole era salita in cielo la luna, e, in un punto di esso, s'infoscava una macchia gialla opaca, che strisciava incontro alle nubi: il suo riflesso cadeva sulla neve e sui campi, e v'era un che di trasparente e di malaticcio in quella mezza luce liquida e lattea.

In basso, in fondo al pendio, il villaggio appariva come una chiazza; qua e là scintillavano i lumi, e i lupi respiravano rabbiosi le esalazioni dei cavalli, delle mucche, dei maiali.

— Andiamo là, andiamo! — dicevano i giovani — fa tutto lo stesso... andiamo! — E sgretolavano i denti, agitando voluttuosamente le narici.

Ma il vecchio zoppo non permise.

Ed essi si strascicarono lungo il colle, allontanandosi, e poi di sghembo per un valloncello, incontro al vento.

I due ultimi lanciarono ancora una lunga occhiata ai timidi lumicini e al villaggio, digrignando i denti:

— Uh, uh, maledetti, — mugularono — uh, uh, maledetti!

III.

I lupi andavano al passo. Le nevi inanimate li guardavano coi loro pallidi occhi, qualcosa dall'alto mandava cupi riflessi, in basso scrosciava irosamente la sizza, scorrendo a zig-zag sulla crosta della neve, e tutto ciò aveva un aspetto come se là, nei campi, si sapesse con certezza che non v'era luogo dove alcuno potesse fuggire, e che non si poteva nemmeno correre, ma bisognava star fermi, inerti, ed ascoltare.

E ora parve ai lupi che il compagno rimasto indietro avesse ragione, che il bianco deserto, in realtà, li odiasse; che li odiasse perchè eran vivi, correvano, scalpicciavano, impedivano di dormire; sentivano che esso li avrebbe fatti perire, che si era disteso, interminabile, per ogni dove e li avrebbe afferrati, seppelliti dentro di sè. Li invase la disperazione.

— Dove ci conduci? — domandavano al vecchio. — Conosci tu la strada? Ci porterai in qualche luogo? — Il vecchio taceva.

Ma quando il più giovane e sciocco dei lupatti si mise con particolare insistenza a muovergli quelle domande, egli si voltò, lo guardò cupo e di botto, con una specie di collera concentrata, gli diede, in risposta, un morso alla nuca.

Il lupatto guaì e si scostò, offeso, d'un balzo, affondando sino al ventre nella neve, che sotto la crosta era diaccia e friabile. Vi furono anche alcune risse: crudeli, inutili e incresciose.

Una volta i due ultimi rimasero indietro, e sembrò loro che la miglior cosa fosse sdraiarsi e morir sùbito; essi si misero ad urlare dinanzi alla morte, che lor pareva imminente; ma, quando quelli che li precedevano, e che ora si eran messi al piccolo trotto in direzione laterale, si furon ridotti ad una specie di filo nero che appena oscillava e tratto tratto spariva nella neve lattiginosa, i due solitari sentirono tale un orrore e uno sgomento, sotto a quel cielo che cominciava, in mezzo agli spruzzi di neve, proprio al di sopra delle loro teste e si stendeva da ogni parte, fra i sibili del vento, che entrambi raggiunsero al galoppo, in un quarto d'ora, i compagni, benchè i compagni fossero zannuti, famelici e furiosi.

IV

Mancava ancora un'ora e mezza all'alba. I lupi stavano in branco intorno al vecchio. Da qualunque parte egli si voltasse, non vedeva che musi aguzzi, occhi rotondi sfavillanti, e sentiva che pendeva su di lui qualcosa di cupo e d'opprimente, qualcosa che, se appena avesse fatto un movimento, sarebbe crollato, schiacciandolo.

— Dove siamo? — domandava qualcuno di dietro con voce bassa, soffocata dal furore.

— Ebbene! Quand'è che arriveremo in qualche luogo?

— Compagni, — diceva il vecchio lupo, — intorno a noi stanno i campi: essi sono immensi e non se ne può uscire d'un tratto. Credete forse ch'io conduca voi e me stesso alla rovina? Io non so con certezza, è vero, dove dobbiamo andare. Ma chi mai lo sa? — Egli tremava, nel parlare, e si guardava inquieto ai lati, e questo tremito in un rispettabile vecchio canuto era penoso e sgradevole.

— Tu non sai, non sai, — gridò ancora quella stessa voce selvaggia ed immemore. — Tu devi sapere! — Ed il vecchio prima che avesse avuto il tempo d'aprir la bocca, sentì qualcosa d'ardente e di aguzzo sotto la gola; a mezzo palmo dal viso gli lampeggiarono due occhi gialli, accecati dal furore, e immediatamente comprese ch'era perduto. Diecine di consimili zanne aguzze e ardenti si conficcarono in lui come una unica zanna, gli squarciarono e strapparono i visceri, gli staccarono brani di pelle; tutti si confusero in una sola palla che rotolava per terra, e tutti serravano le mascelle al punto che i denti stridevano. La palla ruggiva, e a tratti vi luccicavano dentro degli occhi, vi balenavano denti, musi insanguinati. L'odio e l'angoscia, che si esalavano da quei magri corpi lacerati, s'alzavano da quel luogo come una nube asfissiante, che nemmeno il vento poteva disperdere. Ma il sinibbio cosparse ogni cosa d'un nevischio minuto, fischiò schernevolmente, e si portò più lontano, ammucchiando la neve in morbidi cumuli.

Era buio.

Dieci minuti più tardi tutto era finito.

Volteggiavano sulla neve ciuffi di peli strappati, chiazze di sangue fumicavano lievemente; ma ben presto la sizza spazzò ogni cosa, e dalla neve non spuntava più che una testa coi denti digrignati e la lingua divorata; l'occhio spento, opaco, si congelava, diventando un ghiacciolo. I lupi stanchi si sbandavano in vari sensi; si allontanavano da quel posto, s'arrestavano, guardandosi in giro, e senza rumore proseguivano il loro vagabondaggio; essi andavano d'un passo lentissimo, e nessuno sapeva dove e perchè andasse. Ma qualcosa di orrendo, a cui non era dato accostarsi, aleggiava sui resti del loro condottiero e li spingeva incessantemente lontano nella gelida oscurità; l'oscurità li avviluppava e la neve ne cancellava le tracce.

Due giovani s'erano distesi sulla neve a una cinquantina di passi l'uno dall'altro e giacevano inerti come ceppi: essi si succhiavano le basette insanguinate e le gocciole rosse sui baffi s'indurivano, diventando ghiaccioli; la neve li percoteva sul muso, ma essi non si voltavano dalla parte dove non tirava il vento. Anche altri s'erano sdraiati sparpagliatamente e giacevano. Ma presero poi di nuovo ad urlare; ora, però, ciascuno urlava per proprio conto e, se uno di essi, vagando, inciampava nel compagno, si volgevano entrambi in direzioni opposte.

In diversi punti si levava ora dalla neve la loro canzone, ma il vento, che s'era scatenato e gettava contro i loro fianchi interi banchi di neve, con rabbia e scherno la sminuzzava, la lacerava, scaraventandola in tutti i sensi. Nulla si poteva scorgere nella tenebra, e pareva che i campi stessi gemessero.

(Versione dal russo di Alfredo Polledro).

BORIS ZAJTSEV.

Il Baretti vive con gli abbonamenti ed ha bisogno dell'aiuto puntuale dei suoi amici, chi non ha apertamente respinto il giornale è pregato di rimetterne l'importo subito.

Direttore Responsabile PIERO ZANETTI
Tipografia Sociale - Pinerolo 1926